



Skén&graphie

Coulisses des arts du spectacle et des scènes émergentes

2 | Automne 2014

Paroles de danseurs et de chorégraphes

Entretien avec Dominique DUPUY

Propos recueillis par Laura SOUDY

Dominique Dupuy et Laura Soudy



Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1127>

DOI : 10.4000/skenographie.1127

ISSN : 2553-1875

Éditeur

Presses universitaires de Franche-Comté

Édition imprimée

Date de publication : 1 novembre 2014

Pagination : 43-48

ISBN : 978-2-84867-495-7

ISSN : 1150-594X

Référence électronique

Dominique Dupuy et Laura Soudy, « Entretien avec Dominique DUPUY », *Skén&graphie* [En ligne], 2 | Automne 2014, mis en ligne le 30 novembre 2016, consulté le 15 septembre 2020. URL : <http://journals.openedition.org/skenographie/1127>

Presses universitaires de Franche-Comté

ENTRETIEN AVEC DOMINIQUE DUPUY

PROPOS RECUEILLIS PAR LAURA SOUDY

Entretien avec Dominique Dupuy, réalisé le 27 décembre 2013, chez lui, dans son bureau.

En février 2013, le théâtre National de Chaillot présentait la dernière création de Dominique Dupuy, intitulée Acte sans paroles I, titre directement emprunté à l'œuvre de Samuel Beckett dont l'artiste octogénaire a fait une beckettienne mise en acte. Le succès de cette pièce fut tel qu'elle est de nouveau programmée dans ce même théâtre en mai 2014.

Acte sans paroles I est l'aboutissement d'un projet de longue date, d'une longue maturation. À la suite de Deryk Mendel, qui avait dansé le texte de Beckett en 1957 au Royal Court Theater à Londres¹, Dominique Dupuy souhaitait à son tour travailler avec Samuel Beckett à partir de ce que le dramaturge définissait comme un « argument » et qui fait figure de partition chorégraphique. En effet, le texte décrit tout : l'espace scénique, un « désert » où l'« éclairage [est] éblouissant », ainsi que chacune des actions d'un « homme », aussi indéfini que le lieu où il se trouve. Mais ses actes, loin d'être abstraits, sont dictés par des coups de sifflet et des objets qui montent et descendent des cintres. L'objet constitue une fin en soi, un objectif à atteindre — comme la bouteille —, ou un outil qui doit être apprivoisé avant utilisation — comme la corde ou les cubes. L'on assiste à une déclinaison de tentatives dont les échecs obligent à recommencer pour réussir ou « rater mieux »². L'un après l'autre, le jeune

¹ Ce programme comprenait aussi *Fin de partie* qui avait été créée la même année.

² Samuel BECKETT, *Cap au pire*, Paris, Éditions de Minuit, 1991, p. 8.

circassien Tsirihaka Harrivel et Dominique Dupuy, sont cet « homme », aux prises avec ces objets. Les registres de ces deux interprétations sont différents mais en adéquation avec l'univers de Beckett.

Comment est né votre désir de chorégrapier, de « mettre en acte » ce texte de Beckett, *Acte sans paroles I* ? Avez-vous lu ou étudié le texte avec Tsirihaka ?

Dominique Dupuy : La pièce *Acte sans paroles I* est le fruit d'une vieille histoire. Françoise et moi avons assisté à la création, je dirais même à la genèse de l'œuvre puisque l'idée de demander à Samuel Beckett, ainsi qu'à d'autres dramaturges – Ionesco, Adamov, Audiberti, Schéhadé – d'écrire pour la danse des livrets, des textes, fut une idée collective que nous avons eue avec Deryk Mendel, qui était alors l'un de nos très proches collaborateurs. Cette envie de s'appuyer sur des textes littéraires répondait au besoin que nous éprouvions de nous sortir du monde difficile de la danse, autrement dit d'exister et de faire exister un art, encore difficile d'accès, pour pouvoir vivre de notre passion. Deryk Mendel a lui-même pris l'initiative d'écrire à ces différents hommes de lettres, et c'est curieusement Samuel Beckett qui a été le premier à lui répondre en envoyant le texte d'*Acte sans paroles I*. Dans la biographie qu'il a rédigée, James Knowlson explique que le succès d'*En attendant Godot* avait laissé Beckett dépressif et que la demande de Mendel avait été un défi qui lui avait plu. Il s'est alors concentré sur cet écrit et, parallèlement à ce qu'il créait de très différent avec Françoise et moi, en a fait sa propre œuvre.

Nous avons été très impressionnés par *En attendant Godot*, ainsi que par ce que Deryk Mendel avait fait du texte de Beckett ; au point qu'en 1957, je m'étais dit qu'il faudrait que je m'attelle moi aussi un jour à *Acte sans paroles I*. Ce projet ne se réalisait pas, mais je continuais de lire et de voir des œuvres de Beckett.

Ce qui m'a redonné l'envie de faire cette pièce, c'est ce qui a découlé de la sollicitation que m'a faite Christian Doumet, professeur à Paris VIII, que j'avais précédemment rencontré lorsque Françoise et moi avons travaillé à partir de textes de Victor Segalen, car il était spécialiste de l'homme et de son œuvre. Christian Doumet faisait appel à moi afin que je fasse partie du jury d'une thèse menée sur le corps chez Beckett. Cependant, ne voulant pas réitérer une très mauvaise expérience de soutenance de thèse que j'avais eue plusieurs années auparavant, je souhaitais me plonger très profondément dans l'œuvre de Beckett et dans la

problématique soulevée par la doctorante. Il y avait d'ailleurs, à la même époque, une très belle exposition sur Beckett à Beaubourg. Lors de la soutenance, j'ai restitué le texte que j'avais écrit à la suite de ce long travail, celui-ci fut accueilli avec beaucoup d'enthousiasme.

Pourriez-vous m'expliquer la façon dont vous avez construit cette dernière création ? À quel moment est venue l'idée de faire se succéder deux interprétations différentes, la première interprétée par le circassien Tsirihaka Harrivel, la seconde par vous-même ?

À ce stade de ma réflexion, j'avais envie que le spectateur puisse voir toute la machinerie nécessaire à la pièce, pour que cet acte théâtral évacue l'interrogation sur la provenance des objets, dont Beckett explique dans le texte qu'ils apparaissent et disparaissent dans les hauteurs du théâtre au moyen de cintres.

Parallèlement, j'enseignais à l'école de cirque qui se trouve à Châlons-en-Champagne. Le travail que je menais là-bas m'avait donné l'idée et l'envie de monter *Acte sans paroles I* pour un circassien. Je m'en suis entretenu avec Jean Vinet, qui était le directeur de cette école, et qui m'a dit qu'il allait m'aider à trouver quelqu'un qui puisse réaliser cela ; il m'a alors présenté Tsirihaka Harrivel. Il ne manquait plus que le machiniste, que je voulais doué d'une présence de qualité, puisqu'il serait sur scène pour faire fonctionner la machinerie et faire arriver ou disparaître les objets. C'est Tsirihaka qui m'a dit que c'était moi qui devais être ce machiniste, proposition qui m'a d'emblée séduit et que j'ai décidé de relever. Pour autant, un autre problème subsistait, celui de la durée de la pièce. Il était évident que celle-ci n'occuperait pas toute une soirée. J'avais exclu le fait de monter *Acte sans paroles II*, que je n'apprécie pas du tout comme *Acte sans paroles I*. Les créations que j'avais pu voir ici ou là m'avaient dissuadé d'y adjoindre une autre forme artistique. J'ai alors pensé réaliser une deuxième version du texte de Beckett en inversant les rôles de l'homme et du machiniste. Wu Zheng, mon assistant sur cette pièce, Tsirihaka et Christian Doumet ont salué cette idée qui proposait une dramaturgie collant parfaitement avec la pièce et l'univers de Beckett. Je pense que c'est cette construction avec les deux versions et la relation entre un vieillard et un jeune, également visible dans *Cap au pire* de Beckett, qui nourrit le spectacle. C'est pourquoi j'avais également décidé de mettre en évidence la relation entre ces deux

personnages en magnifiant, dans les deux versions successives, l'entrée du vieillard et du garçon côte à côte.

Une fois établie la structure de la pièce, je me suis inquiété pour ma propre version, celle où je devais interpréter l'homme. J'ai donc d'abord travaillé cette mise en scène, en cherchant notamment l'emplacement des objets, puis avec Wu Zheng. La mise en place de ma version a considérablement facilité l'élaboration de celle de Tsirihaka qui fut non seulement très plaisante mais rapide.

Quel regard portez-vous sur cette dernière création ?

Quand j'observe après coup le processus de création qui a permis l'élaboration d'*Acte sans paroles I*, je m'aperçois que coexistent deux histoires et deux temporalités. Il y a d'abord l'histoire ancienne et sentimentale qui remonte aux années cinquante, à la découverte de Beckett et à la rédaction de ce texte pour Deryk Mendel, mais aussi l'histoire de ma propre création d'*Acte sans paroles I*, qui fut comme un jaillissement. Si cette dernière existe de façon autonome, elle n'en demeure pas moins rattachée à cette histoire ancienne. Elle est conjointement détachée et rattachée à elle, finalement à sa juste place.

À partir du moment où un chorégraphe s'inspire d'un texte, il est d'abord lecteur avant d'être chorégraphe. Vous qui aviez déjà chorégraphié à partir de textes littéraires, avez-vous mis au point une méthode de traitement du texte en amont de la création ? Réalisez-vous aujourd'hui que vous avez très souvent opéré de la même manière avec les textes convoqués ou, au contraire, que vous avez systématiquement procédé de façon différente au regard de la spécificité de chaque écrit ?

Chaque création à partir d'un texte ou de l'univers d'un auteur est différente. À chaque fois, il me semble que c'est une nouvelle vie partagée avec tel ou tel écrivain. Il y a eu Lorca, les auteurs du romantisme allemand, Segalen, Claudel et bien d'autres. Françoise et moi sommes devenus de grands lecteurs et avons établi une relation très intense avec les livres, parce que nous ressentions justement comme une nécessité de plonger dans l'univers de l'auteur : chacune de ces plongées est une nouvelle rencontre. Nous aimerions d'ailleurs que notre bibliothèque, constituée de

plus de mille ouvrages et rangée par catégories, reste entière et intacte. Ce serait ainsi le meilleur moyen de livrer la pensée des deux chorégraphes que nous sommes.

Bien évidemment, une création à partir d'un texte n'a rien à voir avec une création qui n'y a pas recours, et déjà parce que ce type de projet change non seulement notre danse, mais aussi de façon plus marquante notre vie, car nous baignons alors dans l'univers de l'écrivain ; pour nous vie et danse sont intrinsèquement liés. Il faudrait alors chercher plus spécifiquement, au cas par cas, ce que chacune de ces rencontres avec un auteur a produit, ému, ébranlé dans notre quotidien et dans notre danse.

Ce qui est certain, c'est que s'opère, même inconsciemment, l'accumulation des différents univers littéraires parcourus au cœur de chaque nouvelle création.

Vous-même vous écrivez. De ce fait, est-ce que, selon vous, votre rapport personnel à l'écrit modifie votre façon de chorégraphier à partir d'un texte ? Quel regard portez-vous sur votre activité de chorégraphe-danseur et sur celle d'écrivain ?

Je pense qu'il y a un très grand rapport entre mon écriture et ma danse. Cependant ce que j'écris durant les périodes de création est plutôt destiné à m'aider « techniquement ». Ce sont davantage mes lectures qui ont une influence sur mon écriture. Par exemple, le travail que j'ai mené sur Beckett et son œuvre a contribué à changer ma façon d'écrire. Celle-ci se transforme depuis un moment, parce que l'écriture vient de la lecture. Pour écrire, il faut que je lise. Pour chorégraphier, il faut que je me mette à bouger, que j'improvise. Lorsque la danse est créée à partir de différentes lectures de textes, il est d'abord nécessaire que j'en sois imbibé.

En revanche, je ne crois pas avoir créé une chorégraphie à partir d'un texte que j'aurais écrit. Si j'ai rédigé des textes en rapport avec mes pièces, c'est le plus souvent après leur création et parce qu'il fallait, à l'époque, les déposer pour pouvoir toucher les droits d'auteur. Ces écrits avaient alors pour but de faire la synthèse de ce qui s'était fait chorégraphiquement.

Qu'attendez-vous de cette mise en danse du texte ou de l'univers d'un écrivain ? Que la danse en soit l'illustration ? Qu'elle traduise votre interprétation du texte ? Autre chose ou au contraire rien de particulier ?

Dans le texte de Beckett, *Acte sans paroles I*, tout est dicté par Beckett, je n'ai donc fait que suivre l'enchaînement des actions qui étaient écrites. C'est grâce au choix des deux versions, de la double interprétation par Tsirihaka et par moi-même, que j'ai eu plus d'autonomie et de liberté par rapport au texte.

Cependant, le texte n'est pas forcément en lui-même générateur de gestes ou de mouvements. Il y a des mots qui peuvent être inspireurs en eux-mêmes, mais c'est davantage l'univers tout entier du texte qui influence le mouvement. Pour *Acte sans paroles I*, il a été nécessaire de trouver la bonne distance entre le texte et la danse. Il fallait être proche des mots de Beckett sans y être collé.

Pour le reste de notre œuvre, la danse porte l'univers littéraire dans lequel nous avons plongé, elle l'endosse mais ne l'illustre pas. Ce qui nous intéresse, c'est la façon dont, par une sorte de transposition, on en sort, on crée quelque chose de complètement différent. De même que l'idée dansante ne trouve pas d'équivalent dans les mots, il est normal qu'il n'y ait pas d'équivalence entre un mot et un geste.

Étant donné l'histoire de la création d'*Acte sans paroles I*, que j'ai précédemment racontée, j'aimerais que nous établissions avec Françoise des cahiers d'œuvres pour chacune de nos créations, y compris celles pour lesquelles nous n'avons pas de traces audiovisuelles. Il s'agirait de permettre l'accès à chacune de ces pièces par l'histoire de leur création en relatant leur genèse et ce qui les a nourries.

Bibliographie sélective

BECKETT Samuel, *Acte sans paroles I*, dans *Comédie et actes divers*, Paris, Éditions de Minuit, 1972.

KNOWLSON James, *Samuel Beckett*, Arles, Actes Sud, 1999.

HUBERT, Marie-Claude, « Acte sans paroles I », *Dictionnaire Beckett*, dir. Marie-Claude Hubert, Paris, Champion, 2011, p. 22-25.

DUPUY Dominique, *La Sagesse du danseur*, Paris, Édition J. C. Béhar, 2011.

DUPUY Françoise et Dominique, *Une Danse à l'œuvre*, Pantin, CND, coll. « Parcours d'artiste », 2001.